

Захаров Евгений Валерьевич

**Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии
и параметры изображенного мира**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург - 2008

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века
ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Васильев Игорь Евгеньевич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Казарина Татьяна Викторовна

кандидат филологических наук
Лоцилов Игорь Евгеньевич

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Южно-Уральский
государственный университет»

Защита состоится «20» февраля 2008 года в 11 часов на заседании совета Д 212.286.03 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького» по адресу: 620083, г. Екатеринбург, К – 83, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького».

Автореферат разослан 18 января 2008 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

М.А. Литовская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Даниил Хармс (Даниил Иванович Ювачев, 1905-1942) – один из наиболее востребованных на сегодняшний день представителей российской литературы XX века. Его произведения читают, исследуют, издают. Хармса «разбирают» на цитаты и переводят на языки смежных видов искусства (кино, мультипликация, живопись).

Хармс был одним из основателей и наиболее активных деятелей ленинградской авангардной группы ОБЭРИУ (Объединение реального искусства). В декларации группы предлагалась общая для обэриутов стратегия: посмотреть «голыми глазами» на «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи».

Параллельно ОБЭРИУ писатель входил в неофициальный литературно-философский кружок чинарей - «малограмотных ученых» (Хармс). Во время этих встреч в непринужденных разговорах была выработана творческо-онтологическая схема, которая базировалась на созданных чинарями общих (хотя и понимаемых ими несколько вольно) понятиях: «иероглиф», «вестник», «некоторое равновесие с небольшой погрешностью», «препятствие» и др. Эти встречи оставили отчетливый след на произведениях Хармса, хотя писатель не слепо следовал онтологическим и эстетическим схемам, предлагаемым ему обэриутско-чинарским окружением, а ставил их на службу логике своих авторских стратегий.

К прозе Хармс впервые обращается в конце 1920-х гг. Постепенно объем его прозаических произведений все более расширяется, однако знает о них лишь узкий круг друзей и единомышленников. Известно, что для Хармса творчество и жизнь были неразделимы (А.Г.Герасимова дала определение Д.Хармсу - «лайф-артист», то есть художник, который играет в «жизнь»¹), и переход от поэзии к прозе был не только сменой творческих ориентиров, но и отражением эволюции мировоззрения писателя, что и обуславливает важность изучения его прозаического наследия.

Мы концентрируем внимание на малой прозе Даниила Хармса, к которой относятся произведения, чей жанр определяется как «случай». Н.В.Гладких считает, что «случай» - квазижанр². При подходе к «случаям» с типологией коммуникативных стратегий, предложенной современным теоретиком В.И.Тюпой, не удастся определенно установить, какой тип (сказание, анекдот или притча) лежит в основе малой прозы Хармса.

В отличие от более традиционной во всех отношениях повести «Старуха», дневниковых записей и трактатов Хармса его малая проза является симбиотической формой. Она была полем наиболее радикального творческого эксперимента писателя, и именно на ее пространстве происходила наиболее значимая манифестация философских и эстетических основ его поэтики.

¹ Герасимова, А. Г. «Моя» «жизнь» «в» «искусстве»: доклад на конф. «Понятийник русского авангарда» в Загребе, май 1994 [электронный ресурс] / А. Г. Герасимова. – режим доступа: <http://www.umka.ru/liter/940520.html>. - 17.09.07.

² Гладких, Н. В. Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса. [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Гладких; Томский гос. ун-т. – Новосибирск: ЗАО Офсет, 2000. – С. 18.

Поэтому малая проза Хармса, воспринимаемая как мегацикл³, заслуживает, на наш взгляд, особого внимания.

Эксперимент Хармса коснулся прежде всего действительности, воссоздаваемой в произведениях. На первый план была выдвинута актуальная **проблема** авторских стратегий изображения и его конкретно-чувственных характеристик.

Творчество Хармса на данный момент стало предметом исследования нескольких поколений литературоведов. Их силами восстановлен литературно-исторический контекст творчества Хармса, изучены многочисленные аспекты его философии, эстетики и поэтики.

Первооткрывателями обэриутов были А.А.Александров и М.Б.Мейлах, которые под патронажем Я.С.Друскина взялись осваивать нетрадиционное творчество и проблематику обэриутско-чинарского круга. Параллельно к подобным исследованиям приступил В.И.Глоцер. Вторая волна исследовательского интереса к творчеству Хармса приходится на вторую половину 1980-х – 90-е годы: изучается специфика репрезентации образа автора (А.Г.Герасимова, И.В.Кукулин), соотношение теории и практики в творчестве обэриутов (И.Е.Васильев), осмысливается место группы в русском авангарде (Т.В.Казарина), философско-эзотерические аспекты творчества Хармса (В.Н.Сажин, А.Т.Никитаев, Л.Ф.Кацис, Н.Каррик). А.А.Кобринский исследовал взаимодействие алогизма и абсурда в творческой практике писателя, Д.В.Токарев рассмотрел жизнь и творчество Хармса с позиции психоанализа. В последние годы исследовательский интерес к творчеству писателя стабильно растет, и число исследователей Хармса исчисляется десятками. Среди наиболее значимых – работы Н.В.Гладких, Ф.В.Кувшинова, И.Е.Лощилова, А.Н.Рымаря, М.Б.Ямпольского и др.

Ж.-Ф.Жаккар считает, что «... следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, что входило в замысел модернизма, но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия. Д.Хармс, таким образом, относится к той обширной категории писателей, которые, для того чтобы ответить на великие экзистенциальные вопросы, задавались целью узнать, что сказано тем, что сказано, и которые в своей поэтической практике отважились с тоской ответить: ничего»⁴.

Мы позволили себе не согласиться с катастрофической трактовкой итогов творчества Хармса и поставили перед собой задачу доказать, что мировоззренческой позиции писателя, его попытке отражения «реального» мира (действительности воспринимающего и творящего сознания) соответствовала адекватная творческая устремленность, способная выразить этот мир.

³ В трактовке этой категории мы опираемся на работу Е. В. Пономаревой. См.: Пономарева, Е. В. Русская новелистика 1920-х годов (основные тенденции развития) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е. В. Пономарева; Уральский гос. пед. ун-т - Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 2006. – 40 с.

⁴ Здесь и далее: Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда [Текст] / Ж.-Ф. Жаккар; пер. с франц. Ф. А. Перовской; науч. ред. В. Н. Сажин. - СПб. : Академический проект, 1995. – С. 257.

В нашем случае важно, как соединяются авторские стратегии изображения в малой прозе Хармса с его восприятием мира. Мы полагаем, что творческие стратегии, реализуемые Хармсом в произведениях, определяют степень выявленности тех или иных пластов сенсорной картины художественного мира, а следовательно, отбор значимых, доступных для восприятия тактильных, визуальных, вкусовых, ароматических и акустических образов. Изучение этих вопросов позволит лучше понять как творчество писателя, так и его концепцию мира.

Актуальность выбранной нами темы исследования определяется недостаточной изученностью художественного мира малой прозы Хармса и, в частности, его развернутости с точки зрения реализации как чувственно воспринимаемой физической реальности, так и смыслового содержания, духовной наполненности изображения.

Поскольку на данный момент малоизученным остается изображенный мир малой прозы Хармса, его структура и компоненты (в частности, сенсорная сторона мира), а способы его репрезентации (работа некоторых важнейших подсистем композиционной организации произведений малой прозаической формы - пространственно-временные связи и отношения, образ повествователя) исследованы явно недостаточно, мы предпринимаем попытку комплексного исследования прозаического наследия писателя.

Материалом нашего исследования являются произведения малых прозаических жанров, **объектом** - реализованные в них творческие стратегии автора, **предметом** - прояснение способа организации повествовательного модуса малой прозы Даниила Хармса, а также выявление сенсорных параметров изображения.

Цель работы – исследование творческих стратегий и выявление механизмов и особенностей репрезентации реальности в аспекте ее сенсорных характеристик в малой прозе Хармса. Для достижения указанной цели ставятся следующие **задачи**:

- выявить философско-мировоззренческие основы творчества Хармса, определяющие специфику художественного сознания автора;
- изучить авторские стратегии в аспекте повествования и проследить особенности и эволюцию повествователя;
- рассмотреть идеологическую, психологическую, фразеологическую и пространственно-временную точки зрения повествователя как мотивантов глубинной структуры композиции;
- рассмотреть структуру сенсорной картины изображенного мира в малой прозе Хармса с учетом визуальной, акустической, тактильной, вкусовой и ольфакторной ее составляющих.

Наше исследование осуществляется в рамках типологического, структурно-семантического анализа с использованием элементов сравнительно-сопоставительного **метода**. Причем литературные тексты рассматриваются в основном по «оперативно-прагматической оси» - «автор-текст-читатель». Научно-теоретической базой диссертационной работы послужили труды, раскрывающие следующие вопросы: автор и герой (М.М.Бахтин); внутренний мир художественного произведения (Д.С.Лихачев);

стратегии нарративного дискурса (В.И.Тюпа); структура художественного текста (Ю.М.Лотман); точки зрения (Б.А.Успенский) и образ повествователя (Н.Д.Тамарченко); нарратор (В.Шмид); эстетический опыт авангарда (М.И.Шапир).

Новизна диссертации в том, что в ней:

- 1) углубленно исследованы философско-мировоззренческие основы творчества Хармса, структура и способ репрезентации художественного мира его малой прозы;
- 2) предложена модель осложненной точки зрения повествователя;
- 3) впервые всесторонне исследована сенсорная картина мира в малой прозе Хармса.

Научно-практическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что его основные положения и результаты могут быть использованы для дальнейшей разработки теоретической базы литературоведения, осваивающего нетрадиционное словесное искусство, углубленного изучения творчества Хармса и других русских писателей (в том числе и современных литературных преемников Хармса), а также для разработки спецкурсов в вузе и факультативов в школе по русской литературе XX века.

Апробация результатов исследования. Основные положения и отдельные вопросы работы изложены автором в шести статьях и освещены в докладах на научных конференциях разных уровней: международной «Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 2004), всероссийской «Русская литература XX века: проблемы изучения и обучения» (Екатеринбург, 2006), межвузовских «Формы выражения авторского сознания в художественной литературе» (Курган, 2003), «Актуальные проблемы анализа художественного произведения» (Курган, 2005). Диссертационное исследование обсуждалось на заседании кафедры русской литературы XX века Уральского государственного университета им. А.М.Горького.

Положения, выносимые на защиту:

1. Проза Хармса – удачный творческий эксперимент, в основе которого лежит авторское видение мира, лежат свои ответы на экзистенциальные вопросы.
2. Главным для Хармса было стремление дать подлинную «реальную» картину мира. Для этого писатель переводил свое прозаическое творчество в ранг пограничного литературного образования - творческой науки. Критерии последней, по Хармсу, - истинность, принятие мира в его самобытности и противоречиях (то есть не пытаюсь искать объяснения и оправдания его существованию) и неискусственность (без налета «литературной шелухи»).
3. Вселенная в трактовке Хармса имеет линейную структуру: познаваемый мир, доступный человеческому разуму, «препятствие» и непознаваемый мир. Источником нарушения «некоторого равновесия» между познаваемым (феноменальным) и непознаваемым (ноуменальным) мирами в художественном мире малой прозы Хармса выступает «небольшая погрешность». Присутствие «небольшой погрешности» - источника

изменения восприятия мира персонажами и повествователем - опосредованно вызывает изменения и физической составляющей мира.

4. В малой прозе Хармса наличествует осложненная форма повествователя. Повествователь-человек находится под воздействием комплекса особых точек зрения, призванных частично репрезентировать особенности сознания представителя «иного», непознаваемого мира (в трактовке чинарей – «вестника»). Особенностью точки зрения повествователя-«вестника» (названного так нами условно) является отсутствие чувства времени и реализуемая через использование «минус-приема» нейтрализация идеологической, фразеологической и психологической точек зрения.

5. Эволюция малой прозы Хармса не в последнюю очередь связана с эволюцией образа повествователя. Логика творческого движения вынуждала писателя от произведения к произведению нагнетать изображение «иного» сознания субъекта повествования («вестника»). В творческой практике это нашло отражение в бесстрастном изображении все большей и большей аморальности и жестокости вещного мира, что привело к творческому кризису середины 1930-х гг., усилившемуся в начале 1940-х гг., т.е. перед гибелью писателя.

6. Анализ сенсорной картины мира малой прозы Хармса показывает, что порог чувствительности познающего сознания значительно снижен. Сенсорная картина художественного мира малой прозы Хармса репрезентирует бесчувственность «иного» сознания, нарушаемую редкими резкими всплесками чуждых ей физиологических ощущений персонажей. Физический, чувственный контакт с миром губителен для персонажей, что отражает оппозицию вещного и непознаваемого миров в художественном пространстве малой прозы Хармса.

7. Малая проза Хармса воссоздает особый пограничный тип сознания, колеблющийся между аморальностью «недочеловека» и бесчувственностью «вестника», что подталкивает реципиента к активной нравственной и эстетической работе над этими произведениями. Прозу Хармса следует отнести к симбиотической форме литературы, в которой ценности и идеи классической литературы преломляются через «иное» сознание. Обращение к подобному типу сознания – традиционно для авангардной (понимаемой как альтернативная) литературы.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, основной части, подразделяемой на три главы, заключения, списка использованной литературы (317 наименований). Общий объем составляет 204 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** ставится проблема, обосновывается избранный ракурс исследования, актуальность и научная новизна темы, определяются цели и задачи работы, характеризуется ее теоретико-методологическая база, практическая значимость; выдвигаются положения, выносимые на защиту.

В **первой главе («Философско-мировоззренческие основы творчества Даниила Хармса»)** рассматриваются структурообразующие

начала малой прозы Хармса в перспективе его мировоззренческо-эстетической концепции; особое внимание при этом уделяется моделированию художественного мира, принципам его образной репрезентации.

В параграфе **1.1 «Хармсовская картина мира и принципы ее создания»** моделируются структура и свойства художественного мира малой прозы Хармса. Для этого выделяются ценностные установки писателя, определяющие закон и форму существования его произведений: наличие идеи, которую он хотел бы ставить выше своего творчества; присутствие скрытого смысла, выводящего произведения писателя за рамки авангардного творчества.

Это стремление базируется на желании воссоздать истинный образ мира, основываясь на неортодоксальном, соединяющем как научный, так и субъективно-художественный, квазинаучный взгляд на действительность. Критерии истинности картины мира: 1) не говорить многого; 2) сказанное не должно быть «искусством», т.е. не должно быть искусственным, построенным по существующим правилам (поэтому можно предположить, что писатель возводит свои произведения в ранг творческой науки, что порой ставит их на грань художественности); 3) не искать объяснений и оправданий изображаемым событиям и поведению персонажей⁵.

Выскажем гипотезу, что в конфликте смысла и бессмыслицы Хармс занял необычную позицию: культивируя и демонстрируя нивелирование смысла на уровне конкретного текста, он переносит смысл на макроуровень художественного мира, формирующегося на пространстве всего комплекса малой прозы.

Хармс не останавливается на абстрактном поиске гипотетической истины. Он размышляет над ее структурой и создает схему, которая отображает принципы построения истины, а значит, и теории познания. Схема эта, как чаще всего бывает у Хармса, - плод скорее художественно-образного воображения, нежели строго научной, дискурсивной рефлексии⁶:



Хармс предлагает линейную структуру истины во Вселенском масштабе (ab), разделенную на доступную человеческому познанию часть (ac) и недоступную (cb)⁷. Изображение мировой истины в качестве отрезка (ab) говорит о ее принципиальной конечности и, соответственно, теоретической возможности познания ее. Родственная линейной структуре истины идея Хармса о конечности бесконечной Вселенной легла в основу одной из ключевых особенностей прозы писателя – она выражает возможность и необходимость биполярного восприятия мира.

⁵ Близкие идеи высказал Я.С.Друскин в произведении «Почему на Страшном Суде нельзя много говорить».

⁶ Как справедливо заметил Д.В.Токарев, «инструментом познания мира для него является не философия, а поэзия» См.: Токарев, Д. В. Философские и эстетические основы Даниила Хармса [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Д. В. Токарев; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. – СПб.: Изд-во Ин-та рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН, 2006. – С. 12.

⁷ Хармс, Д. Записные книжки. Дневник [Текст] : в 2 кн.; кн. 1 / Д. Хармс; подг. текста Ж.-Ф. Жаккара, В. Н. Сажина; вступ. ст., примеч. В. Н. Сажина. – СПб.: Академический проспект, 2002. – С. 91.

Хармс предлагает не переносить «свое восприятие в иную часть мировой истины», а познавать истину постепенно, учитывая пройденный путь человеческого познания, плавно ступая «за пределы возможного (с)» и оставаясь при этом в границах «препятствия». В этом случае представляется возможным четыре взгляда на мир: а) субъект находится в пространстве «это», является его частью и наблюдает «это» – точка зрения человека на вещный познаваемый мир; б) субъект находится в пространстве непознаваемого «то», является его частью и наблюдает «то» – взгляд обитателя «иного» мира на «иной» мир; в) субъект, являющийся частью «это», наблюдает «то» – человек сталкивается с неведомыми недоступными его пониманию проявлениями непознаваемого мира; д) субъект, являющийся частью «то», наблюдает «это» – внечеловеческий взгляд на жизнь и деятельность человека в вещном мире.

Познающее сознание занимает пограничное положение в «Узле Вселенной»⁸, что связано с его самопознанием («я есмь»). В малой прозе Хармса самоидентификация познающего «я» проявляется в первую очередь в отборе изображаемого материала, обращении с сюжетом, фиксации окончания повествования.

Итак, мы считаем, что в творчестве Хармса, а следовательно, и в его малой прозе, лежит попытка дать научную (в трактовке Хармса) картину Вселенной, которая должна была включать в себя как привычные и понятные человеческому сознанию картины познаваемого вещного мира, так и априорно недоступное сознанию человека пространство непознаваемого мира.

В параграфе 1.2 рассматривается «Некоторое равновесие с небольшой погрешностью» как понятие поэтики Хармса. Это понятие имело хождение в обэриутско-чинарском кругу и нашло отражение в прозе Хармса.

По нашему мнению, реализация в малой прозе Хармса «небольшой погрешности» происходит по аналогии с его же принципом «словесной машины», способной, как предполагал Хармс, путем высвобождения силы «слова»-«вещи» влиять на действительность (в случае с произведением искусства – на эстетически воспринимаемую художественную действительность).

И.Е.Лощилов отметил, что полем действия «словесной машины», по Хармсу, «является не сам текст, но то особое духовное пространство, которое располагается между сознанием автора (художественным субъектом) и читателем (адресатом)»⁹. Аналогично эффект присутствия «небольшой погрешности» в малой прозе определим лишь при активном обращении реципиента к философско-мировоззренческой базе писателя и располагается в том особом духовном пространстве, которое создается их активным сотворчеством¹⁰. Нам важно предположение ученого, «что функция

⁸ Хармс, Д. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1-3 [Текст] / Д. Хармс / Сост., примеч. В. Н. Сажина. – СПб. : Академический проект, 2001. – С. 34.

⁹ Лощилов, И. Е. Принцип «словесной машины» в поэтике Даниила Хармса / И. Е. Лощилов // Эстетический дискурс : Семиоэстетические исследования в области литературы. - Новосибирск: Изд-во НГПИ, 1991. - С. 152.

¹⁰ «Знаменитая "текучесть" поэтики Хармса ("Я хоть и один, а думаю текуче") основана на взаимных превращениях и переходах внутри триады "мир"- "человек"- "текст"...» (Цит. Изд., С. 157)..

"словесных (языковых) машин", по Хармсу, - предоставить возможность реальностям "иного" мира проявиться в собственном инобытии, то есть в нашем мире»¹¹. Мы полагаем, что «небольшая погрешность» в художественном пространстве малой прозы Хармса выполняла роль своеобразного катализатора, который порождает эффект моделируемого писателем столкновения «иного» и привычного вещного миров.

Выскажем гипотезу, что «небольшая погрешность» была для Хармса не только теоретической философско-мировоззренческой идеей. Она стала основой авторской стратегии и нашла свое конкретное воплощение в творчестве: проявилась в качестве мотива, воплощаемого в образах физических объектов («вещей»). «Небольшая погрешность» претворилась в «слово», которое в прозе Хармса стало приобретать конструктивную значимость («Один человек лег спать верующим...»). Такое «слово» порождает физические изменения изображенного мира и становится принципом построения произведения (выскажем предположение, что в самом широком смысле Хармс понимал «небольшую погрешность» как знание); другая сторона «небольшой погрешности» в том, что, будучи перенесенной в плоть художественного мира малой прозы, она проявлялась как физически ощутимый, обладающий сенсорными качествами образ («вещь»). То есть она была представлена писателем амбивалентно: не только как понятие (абстракция), но и как часть изображенного мира.

В параграфе 1.3 «**Особенности точки зрения в малой прозе Даниила Хармса**» проводится параллель между «рабочими значениями» предмета, определенными писателем в произведении «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», и классификацией точек зрения, предложенной Б.А.Успенским¹²: «начертательное значение (геометрическое)» соотносится с планом пространственно-временного существования предмета; «целевое значение (утилитарное)» соотносимо с планом идеологии; «значение эмоционального воздействия на человека» - с точкой зрения в плане психологии; «значение эстетического воздействия на человека» у Хармса - с точкой зрения в плане фразеологии. Писатель высказывает предположение, что возможен в принципе недоступный обычному человеку взгляд на мир, позволяющий наблюдать предметы с тремя (и менее) «рабочими значениями». Согласно своеобразной поэтической логике автора, обладатели подобного взгляда существуют рядом с нами. Их существование не может быть зафиксировано обычным порядком, то есть органами чувств обычных людей, и при этом они должны быть вполне реальны. Подобные размышления Хармса связаны, по нашему мнению, не только с попыткой установления новых онтологических связей, но и со стремлением найти пути реализации заложенных в декларации ОБЭРИУ установок: увидеть «голыми глазами» «предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи». Писатель выделяет два минимально необходимых для подобной ситуации «рабочих значения»: начертательное и эстетическое¹³, в которых, соответственно,

¹¹ Цит. изд., С. 157.

¹² Здесь и далее: Успенский, Б. А. Поэтика композиции [Текст] / Б.А.Успенский. - СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.

¹³ Хармс добавляет особое «сущее» значение, понимаемое им как «свободная воля предмета (слова)».

соединены факт существования, форма и имя предмета, творческое начало, потенция, жизнь в ее нераскрытой глубине. В «Трактате более или менее по конспекту Эмерсена» Хармс, в частности, рассматривает «совершенные подарки», которые обладают только указанными значениями. В конце трактата он называет человеческую жизнь «совершенным подарком».

Выскажем гипотезу, что Хармс поставил перед собой априори невыполнимую задачу – передать в малой прозе точку зрения «человека», которому доступны для восприятия предметы всего лишь с двумя-тремя рабочими значениями. Для ее реализации Хармс выстраивает новую систему поэтического языка (что в творческой практике реализуется в минимализации ряда точек зрения), который, действуя в обход механизмов обыденного мышления, позволил бы автору выйти за пределы привычной реальности, но при этом не потерять связи с миром человека и остаться понятным.

Интерес Хармса к малой прозе нарастал на протяжении всего творческого пути. Выскажем гипотезу, что малая проза и стала экспериментальным полем, предоставившим писателю возможность дать «иную» точку зрения на мир. В основе данного процесса лежало намерение писателя явить максимально полную картину мира. Для этого, по его мнению, следовало создать новый тип литературы – «творческую науку», которая позволяет выйти за рамки, с одной стороны, искусства и, с другой, – науки («Cisfinitum. Письмо к Леониду Савельевичу Липавскому. Падение ствола»).

Таким образом, парадигма художественности писателя сложилась под влиянием следующих идей:

1) установка на отказ от изображения двух из четырех «рабочих» значений: целевого (утилитарного) и эмоционального воздействия на человека (широкомасштабное использование данного ограничения в творческой практике писателя должно было привести к полному отказу от использования в произведениях идеологического и психологического наполнения как планов точки зрения автора);

2) потребность воссоздать «мысль предметного мира», являющуюся мыслью нечеловеческой, то есть, с позиции человеческого сознания, – бессмысленной (чтобы передать ее, нужен особый нарратор, точка зрения которого будет лишена ряда рабочих значений; при этом вложенные в его уста слова не должны быть онтологическим хаосом, чтобы не привести к творческому краху);

3) необходимость обратиться к определенному уровню изображаемой реальности: художественный мир Хармса можно назвать миром *cisfinitum* («по ту сторону законченности»), что следует понимать как мир, лежащий вне и отличный от безопасного, доступного и физически осязаемого мирка *finitum* (законченное), каковым ограничил и оградил себя человек.

Во второй главе («Авторские стратегии в малой прозе Даниила Хармса: проблемы повествования») внимание концентрируется на особой форме нарратора в прозаических произведениях Хармса, рассматриваются последствия ориентации на позицию «вестника» как гипотетического субъекта, организующего текст высказывания.

В параграфе 2.1 «Понятие “вестник” в мировоззрении и эстетике чинарей и его актуализация в малой прозе Даниила Хармса» рассматривается ключевое понятие, возникшее в философско-поэтическом творчестве чинарей как один из итогов размышлений о существовании параллельных миров: «вестник» - это представитель «иного» мира, субъект, чье восприятие реальности отлично от привычного («О том, как меня посетили вестники»). В частности, он лишен чувства времени и каждый миг воспринимает мир, словно увиденный впервые (т.е. «голыми глазами»), и в его целостности, как единую совокупность всех сегментов мира (в трактовке Хармса: «это» - «препятствие» - «то»), из которых только один («это») – доступен обычному человеческому восприятию. Видеть мир в его целостности, под углом 360 градусов предлагали и поэт-заумник А.Туфанов, и художник-авангардист М.Матюшин. В своих трактатах Хармс располагал познающее сознание в «Узел Вселенной» - в точку пересечения всех ее сил и постулировал возможность обозреть всю Вселенную («О существовании, о времени, о пространстве»). Но, в отличие от предшественников, Хармс утверждал предметную основу своего художественного мира, а процесс миротворения заменял миропознанием.

Хармс – «лайф-артист» - постоянно играл в жизнь и находился в состоянии постоянного поиска подходящей позы (маски)¹⁴. Писатель принял идею о существовании «вестника»¹⁵, трансформировал ее для игры в «реальность» (в обэриутском понимании этого слова). Мы предполагаем, что в прозе он избрал авторскую стратегию, ориентированную на маску такого «вестника»: в творчестве Хармса мог возникнуть образ «вестника», воспринимающего и отражающего мир наравне с персонажами-людьми (данное обстоятельство могло являться в равной степени как результатом увлекательного творческого задания, так и необходимым и органичным отражением особенностей личности писателя, отражением девиантности его сознания).

Роль маски «вестника» в прозе Хармса обнаруживается во всем комплексе малой прозы: серость вещного мира, незначительные факты биографий и поведения безвестных персонажей, оказавшись лицом к маске, неожиданно обретают «иной» смысл и оправдание своему существованию. Подобный подход позволяет писателю незаметно, исподволь задавать вопросы онтологического и гносеологического характера.

Мы считаем, что в значительном блоке прозаических произведений Хармса форму существования повествующего «я» корректирует и нередко определяет особая система взглядов, которую мы условно предлагаем называть повествователь-«вестник».

Повествователь-«вестник» есть проявление как философско-мировоззренческих установок писателя, так и его эстетических принципов, а также особенностей психики. Само существование повествователя-«вестника» в творческой практике Хармса провокационно, погранично. Оно нестабильно

¹⁴ «Создай себе позу и имей характер выдержать ее» (Хармс, Д. Записные книжки. Дневник: кн. 2. – С. 128).

¹⁵ «Вестник это я». См. там же С. 58.

(что вполне ожидаемо в авангардном творчестве) и пересекается с «черным» юмором или неуловимо перетекает в смех на грани приличия и нормы, в поведение юродивого, в сатиру безграничного масштаба. При этом использование маски «вестника» является, на наш взгляд, одной из наиболее частотных авторских стратегий.

В желании воссоздать образ сознания, недоступного человеческому пониманию, и при этом не вызвать сомнения в его правдоподобности Хармс прибегает к минус-приему, ограничению по типу умолчания: повествователь-«вестник» проявляется в качестве скрытого конструктивно-образующего фактора изображения.

Повествователь-человек и повествователь-«вестник» - две составляющие нарратора - субъекта речи в прозе Хармса. Они соотносимы по глубинному отношению к изображаемому миру: повествователь-человек принадлежит этой реальности, а повествователь-«вестник» противостоит ей. Будучи по своей природе чужд изображаемому миру и являясь по большей части эстетической установкой, а не полноценным проявлением авторской воли, он зависим от повествователя-человека. Цель его присутствия в тексте - демонстративно, сообразуясь с логикой хармсовских философско-мировоззренческих установок, сократить доступный к изображению объем художественного мира за счет ослабления психологической и идеологической составляющих («Ольга Форш подошла к Алексею Толстому...»). Однако устанавливая, казалось бы, более узкий подход к привычному вещному миру, Хармс тем самым расширяет саму Вселенную: два предполагаемых типа мировоззрения (одно из которых - повествователя-«вестника» - в принципе может быть представлено только гипотетически, в виде намеков и немотивированности изображения с позиции обычной логики), преломленные одно через другое, позволяют по-новому («иному») взглянуть на повседневный вещный мир, взглянуть на него как на увиденный впервые, странный, лишенный «бытовой шелухи».

Повествователь-«вестник» - фигура плоть от плоти обэриутского подхода, пример того нового порядка, что утверждает законы существования особой эстетической реальности. Это маска: она непроницаема и в то же время неустойчива, зыбка, ее присутствие в тексте всегда провокационно и вызывает массу противоречивых, а иногда и взаимоисключающих прочтений. Это определенная эстетическая установка, которая формирует каркас художественного мира прозы Хармса. Воплощение повествователя-«вестника» в форме маски провоцирует реципиента на постоянный поиск нравственных, эстетических и онтологических ориентиров.

Повествователь-человек, напротив, является образом и встречается в нескольких вариантах: полноценный человек, живущий высокими духовными интересами («Утро»); вызывающий отвращение мизантроп («Я не люблю детей, стариков, старух...»); глупый на грани слабоумия человек («Однажды Марина сказала мне, что к ней в кровать...»); недалекий самовлюбленный бахвал, чей быт и провокационно узнаваемое окружение указывают как на прообраз на личность самого Хармса («Не знаю, почему

все думают, что я гений...»); «недочеловек», ведущий рассказ о таких же «недочеловеках» («Грязная личность»).

Роль присутствия повествователя-«вестника» в малой прозе Хармса в том, чтобы убрать из поля зрения реципиента лишнее, второстепенное, ошибочно принимаемое обитателями вещного мира (людьми) за основу существования. Вполне вероятно, что целью этого было помочь увидеть (в том числе и самому автору) бездонность Вселенной, ее спокойствие, о котором Хармс (автор биографический) мог только мечтать, и, таким образом, воссоздать изначальную чистоту экзистенции.

В параграфе **2.2 («Особенности идеологической точки зрения повествователя»)** и последующих параграфах главы рассматриваются особенности точек зрения (согласно классификации Б.А.Успенского) в малой прозе Хармса.

По нашему мнению, идеологическая непроницаемость ряда фраз, действий персонажей или текстов в целом заключается в присутствии точки зрения повествователя-«вестника» («Случай»). Будучи особой художественной призмой, он дает возможность выхватить взглядом кусочек жизни, кусочек истории и зафиксировать его с точки зрения логики не полностью (то есть не указав на все необходимые причинно-следственные связи). Подобное несоответствие, перебивание тональности и контраст можно объяснить игровой эстетикой, требованиями смехового жанра, но можно расценивать и как переход в иной изобразительный режим («Первое действие “Короля Лира”, переложенное для вестников и жуков»). Причем, учитывая амбивалентность как особенность творческого сознания Хармса, оба эти толкования равноправны и могут существовать параллельно.

Для малой прозы Хармса характерен принцип всеохватывающей и всепроникающей инверсии. Поэтому пронизывающий все прозаическое творчество Хармса принцип самодостаточности несет черты самоценности и одновременно неценности: самоценны/неценны любые предметы и персонажи, любые их действия и слова, любые сюжеты, любой текст.

В малой прозе Хармса в плане идеологии присутствует осложненная точка зрения, которая представляет собой преломление воззрений повествователя-человека в видении повествователя-«вестника». Чистой идеологической точки зрения «вестника» в произведениях Хармса нет, так как изображение «иного» сознания не «иным» языком, без потери веры в его истинность, в первую очередь самим Хармсом, невозможно. Соответственно, ее тандем с идеологической точкой зрения повествователя-человека обусловлен необходимостью: произведения Хармса создавались с учетом того, что их читателем является субъект, для которого релевантна будет именно идеологическая позиция повествователя-человека. Читатель-человек видит и воспринимает художественный мир произведения глазами человека даже в тех случаях, когда наличествующая точка зрения искажена и преломляется через «иное» (как в случае с маской «вестника») восприятие.

Параграф **2.3 «Особенности психологической точки зрения повествователя»**. В произведениях Хармса основой точки зрения в плане психологии часто является повествовательная позиция, внешняя по

отношению к объекту изображения и по возможности максимально нейтральная («Машкин убил Кошкина»). Поэтому описание событий и персонажей обычно имеет безличный, безоценочный характер.

Особенностью психологической точки зрения повествователя в малой прозе является отсутствие сопереживания (и как итог - катарсиса). Это может быть связано:

1) с установкой на фиксацию аморальной точки зрения повествователя, садистское смакование чужой трагедии, что подразумевает заранее спланированную автором ответную психологическую реакцию реципиента - возмущение, горечь, ощущение трагической бессмысленности человеческого бытия и так далее;

2) с отражением атрофированности эмоциональной базы у воспринимающего субъекта (подобную ситуацию и попытался смоделировать в своей малой прозе Хармс: повествователь-«вестник» изначально существует в абсолютном эмоциональном вакууме, ему априори недоступны эмоции);

3) с традициями «черного юмора».

Все три перечисленных начала тесно переплетены в творчестве Хармса, многие рассказы находятся в пограничном положении и несут черты двух, а то и трех начал («Что теперь продают в магазинах»).

Точка зрения в плане психологии в малой прозе Хармса выстроена преимущественно на базе имморализма повествователя-«вестника». Даже в тех текстах, в которых присутствует типизированный рассказчик с собственными эмоциональными переживаниями, их отбор и способ изображения подвергается своеобразной цензуре, благодаря чему многие действия и эмоциональные всплески теряют мотивацию.

Читатель не может определить, какая эмоциональная реакция для него запланирована, не может узнать предначертанную ему роль. Это оказывается вне его компетенции, что, в свою очередь, вынуждает его искать новые пути к осмыслению прочитанного с целью принять, насколько это возможно, предложенную ему эмоциональную «невинность» нечеловеческого разума.

Подобная ситуация позволяет реализовывать более сложное одновременное биполярное рассмотрение персонажей Хармса. С одной стороны, это комические «недочеловеки», чье предназначение – смешить читателя своим существованием. С другой стороны, персонажи Хармса есть обычные люди, чьи мотивы поведения, чувства, переживания, мысли не были и не могли быть восприняты и поняты повествователем-«вестником».

В параграфе **2.4 «Особенности фразеологической точки зрения повествователя»** рассматриваются два наиболее важных аспекта речевой характеристики:

1) перенасыщенность персонажами с многообразными именами и фамилиями. При этом в рассказах Хармса, в отличие от устоявшейся в художественной литературе традиции называть персонажей формами имен, отражающими «позиции тех или иных действующих лиц» (Успенский), отсутствует строго фиксированная точка зрения: порой параллельно наличествуют немотивированные изменения наименований в пределах одного текста. Имя в произведениях Хармса работает не на создание образов

персонажей со своим внутренним миром, биографией, а становится пустой оболочкой, чье значение не имеет в глазах автора смысла. Наименования, провокационно отсылающие к классике литературы, в действительности обозначают только то, что их носитель – «не вещь». Мы предполагаем, что это есть отражение особенностей восприятия персонажей повествователем-«вестником»;

2) контрастное соотношение слова повествователя-«вестника» (нейтральная лексика, безэмоциональная незаинтересованная констатация фактов) и слова повествователя-человека (характерно использование жаргонизмов и вульгаризмов). Взаимоотношения фразеологических точек зрения внутри одного рассказа («Ровно 56 лет тому назад...») представляются сложной структурой: в пределах одного текста происходит совмещение элементов двух и даже более сфер речи.

Повествователь-«вестник» видоизменяет фразеологическую точку зрения других лиц тем, что выхватывает слова последних, игнорируя заложенные в них эмоции или мнения (что проявляется в том числе и в обезличивании наименования персонажей). Это вызывает необычный комический эффект, не освещенный ни светом сатиры, ни светом иронии.

Параграф 2.5 «Точка зрения повествователя в плане пространственно-временной характеристики изображенного мира». Отличительной чертой малой прозы Хармса является наличие фиксированной пространственно-временной позиции повествователя-«вестника»: чаще всего он находится в определенной точке изображенного мира, поэтому плоскость пространства ограничена горизонтом, вне которого ничего нет. Пространство, оказавшееся в пределах поля зрения повествователя-«вестника», подвергается интеллектуальной трансформации. Люди, вещи, события теряют свою ценность и индивидуальность, обезличиваются и уравниваются.

По мнению Ж.-Ф.Жаккара, реальность представляется Хармсу под узким углом: «он видит лишь изолированные части мира, будь то следствия без причин или причины без следствия». По нашему мнению, в малой прозе Хармса одновременно сталкиваются и вступают во взаимодействие две силы, и «угол зрения», указанный Ж.-Ф.Жаккаром, узок лишь при рассмотрении точки зрения персонажей и повествователя-человека, без учета восприятия повествователя-«вестника», чей смысловой угол зрения связан, как уже говорилось, с отказом от ряда «рабочих значений» предмета, а пространственный развернут на 360 градусов. У Хармса изображение мира ведется с двух сторон: перечисление и описание предметов – с подвижной человеческой точки зрения, а их отбор и объединение в систему – с неподвижной точки зрения «вестника».

Положение «вестника» в пространстве обычно зафиксировано на территории вещного мира вблизи границы между познаваемым и непознаваемым мирами. Изобразительная стратегия Хармса в качестве такой пространственной точки часто избирает окно. Сопоставляя стихотворение Я.С. Друскина «Окно» (о влекущей черной пустоте за окном) и автопортрет Хармса (за окном и с черным пятном вместо лица), отмечаем: «иная» реальность по ту сторону окна непостижима для лирического героя Я.С.Друскина, а для

зрителя, рассматривающего автопортрет Хармса (а первым зрителем, определяющим наше видение портрета, был сам Д.Хармс, так как автопортрет – всегда попытка взглянуть на себя со стороны), эта реальность обретает вполне узнаваемые и отчетливые черты.

Лирический герой Я.С. Друскина – обычный человек, который напуган приоткрывшейся ему тайной мироздания. Хармс рисует человека именно по ту сторону окна, то есть на фоне «того» мира и, соответственно, примеряет маску посланца «иного» трансцендентного мира. Пустота в мировоззренческой и эстетической трактовке Хармса отлична от той, что дает Я.С. Друскин, и имеет более позитивную тональность.

В произведениях разных периодов творчества Хармса наблюдается перемещение доминирующих пространственных зон: в ранних рассказах Хармса повествователь-«вестник» мог находиться на территории «иного» (непостижимого) мира и наблюдать как «этот» (вещный) мир, так и «тот»; в рассказах первой половины 1930-х гг. повествователь располагается на территории мира вещного (познаваемого) поблизости от окна (точки столкновения миров), через которое взору персонажей случайно и отрывочно открывается пространство «иного» (непознаваемого) мира; в рассказах середины и второй половины 1930-х гг. и 1940-41-го гг. в основном изображается пространство познаваемого мира.

В малой прозе Хармса коррелятивна пара пространственных образов: окно и дверь. Функции этой пары в художественном пространстве подчинены принципу инверсии: путь через окно является предпочтительным способом покинуть/войти в помещение/мир («Андрей Иванович плюнул в чашку с водой...»). Дверь же обычно представляется непреодолимым барьером («Малыш сел в люльку и сказал...»), линией, пересечь которую может только человек, уготованный на заклятие. С образом двери в малой прозе Хармса связаны: смерть физическая («Кассирша»); утрата свободы («Помеха»); утрата социального статуса и ясности сознания («Судьба жены профессора»); души («Федя Давидович»).

И.В.Кукулин выделяет в прозе Хармса два варианта времени: линейное («поддающееся фиксации»), способное замедляться, ускоряться и останавливаться, и нелинейное («непознаваемое»)¹⁶, которое, по нашему мнению, отражает специфику восприятия времени «вестником».

В параграфе 2.6 рассматривается эволюция повествователя-«вестника» в малой прозе Хармса: если в раннем прозаическом творчестве (то есть до 1931 года) писатель пытался открыто и ярко изобразить то, каким и как «вестник» видит мир, то в дальнейшем Хармс находит более точный способ передачи нечеловеческой формы сознания – минус-прием. Смещается горизонт, определяющий пространство изображаемого художественного мира: если в ранней прозе можно встретить изображение «иного» мира, то на всем протяжении 1930-х и вплоть до 1941 года прослеживается тенденция «сдвига» в глубь вещного мира. Постепенная утрата идеального мира может быть

¹⁶ Кукулин, И. В. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше: (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») [Текст] / И. В. Кукулин // Вопр. лит. - 1997. - № 4. - С. 77.

свидетельством потери писателем веры в себя, в свое право считать себя сыном Вселенной.

Подобная тенденция наблюдается и в эволюции комбинаций точек зрения повествователя-«вестника» и повествователя-человека. Если в раннем прозаическом творчестве большее выражение получала точка зрения повествователя-«вестника» («Шел трамвай, скрывая под видом двух фонарей жабу...»), то ближе к 1940-м годам Хармс в рассказах стал все чаще опираться на видение мира повествователем-человеком, усиливая, таким образом, позицию человеческой точки зрения («Победа Мышкина»). Писатель лишает свои произведения явного присутствия повествователя-«вестника», ему отводится роль незримого и неслышимого режиссера.

В середине 1930-х Д.Хармс, по всей видимости, пережил период творческого кризиса. Логика творческого движения вынуждала писателя нагнетать от произведения к произведению изображение «иного» сознания субъекта повествования («вестника»), что проявилось в бесстрастном описании сцен все большей и большей аморальности и жестокости. Писатель оказался перед выбором: либо продолжать придерживаться стратегии повествования с позиции «вестника» (что вылилось бы в бесконечную череду все более ужасающих сцен насилия), либо попытаться вернуться в лоно классической (в данном случае понимаемой как «нормативная») литературы. Писатель пытался совместить обе стратегии («Лидочка сидела на корточках...») и потерпел неудачу. Изображаемые жестокость и аморальность вступили в неразрешимый конфликт с человеческой позицией, заложенной в классическом варианте повествования. Текст вышел за пределы эстетического. В итоге Хармс сделал выбор в пользу уже наработанных стратегий. Однако к 1940-м годам он снова подошел к пределу изображения жестокости («Реабилитация»). Есть основания говорить о том, что начинался следующий кризис, более ярко выраженный, чем предыдущий. Арест и смерть застали писателя в начале переломного момента его творчества.

В третьей главе (**«Сенсорная картина изображенного мира и ее составляющие в малой прозе Даниила Хармса»**) исследуются особенности сенсорной картины изображенного мира в малой прозе Хармса: внимание уделяется тому, как визуальная, акустическая, тактильная, вкусовая и ольфакторная картины мира отражают философско-мировоззренческие и эстетические установки автора.

В параграфе **3.1 «Визуальные параметры изображения в прозе Даниила Хармса»** рассмотрены две наиболее характерные особенности визуальной картины мира: изображение глаз как части человеческого тела и цветовая палитра.

Для малой прозы Хармса свойствен болезненный интерес к омертвевшему «зеркалу души»: упоминание глаз, взгляда имеют исключительно негативное значение. Это «злые глаза», которые предвещает насилие и смерть. Несмотря на маргинальное положение по отношению к творчеству других писателей своей эпохи, Д.Хармс-художник, несомненно, отразил наиболее влиятельные художественные и мировоззренческие тенденции своего времени. Однако тотальная антигуманность эпохи вызвала в творческом сознании Хармса свои

реакции. Так, изображение мертвых глаз у Хармса говорит (в противовес, в частности, М.Шолохову) не о непреодолимой центростремительной силе смерти, а ставит хозяина глаз в пограничное положение между познаваемым и непознаваемым миром, символом чего стали два разных положения глаз (открытое и закрытое)¹⁷.

Мир малой прозы Хармса неярк¹⁸. Минимализм красок в вещественном мире вполне соответствует эмоциональной и психологической «бесцветности» типичного хармсовского героя – «недочеловека». Поэтому каждое употребление цвета наполняется особым значением. Обратим внимание на оппозиционную пару цветов: черный (наиболее активно и стабильно используемый Хармсом) и белый цвет, который после 1935 года исчезает из сенсорного поля зрения писателя. Данные наблюдения не дают нам полного права говорить о «черном» мире прозы Хармса, но широта и стабильность использования этого цвета позволяет предположить, что нарастание его присутствия все же значимо. А вот наличие серого цвета явно символично¹⁹ и связано с мотивом сна («Утро»).

В разделе **3.1.1** рассматривается символика зеленого цвета. Данный цвет у Хармса – это символ стоящей на пороге или только что пришедшей физической (реже социальной) смерти персонажа («Иван Яковлевич Бобов проснулся...»). Однако смерть в данном случае преломляется через призму древнеегипетской трактовки этой темы: «зеленая» смерть, как и для древних египтян, была для писателя своеобразным продолжением жизни, ее вариантом («Лапа»). Такое инфантильное детское отношение к взаимоположению жизни и смерти, видимо, притягивало Хармса. Соответственно, употребление зеленого цвета маркирует часто неосознаваемый персонажем момент перехода к «иному» сознанию, инобытию.

В разделе **3.1.2** рассматривается символика красного цвета. Малая проза Хармса наполнена хранителями дверей в «иной» мир (милиционер, дворник, ангел с огненным мечом). Многие из них несут красный цвет или его оттенки как атрибут своей роли в хранении неслиянности частей Вселенной. Красный цвет также указывает на принципиальную невозможность для субъекта пересечь границу между реальным и «иным» миром, между духовным и физическим («Маляр сел в люльку и сказал...»).

Ж.-Ф.Жаккар считает, что рассказ «Голубая тетрадь №10», открывающий цикл «Случаи», отражает «стремление говорить для того, чтобы заполнить пустоту, рискуя при этом говорить лишь ни о чем». Мы же предполагаем, что рассказ о «рыжем человеке» знакомит нас с настоящим главным героем цикла – образом повествователя-«вестника». Рыжий цвет несуществующих волос на несуществующей голове существующего человека указывает на его пограничное положение (на границе познаваемого и непознаваемого миров).

Параграф **3.2** назван **«Акустическая картина мира в прозаических произведениях Даниила Хармса»**. Мир малой прозы писателя, в отличие от

¹⁷ В рассказе «Кассирша» «недочеловеки» не могут отличить мертвую кассиршу, у которой «один глаз открыт, а другой совершенно закрыт», от живой и продолжают включать покойницу в социальную «игру».

¹⁸ Хармс называет цвет 153 раза в 50-ти из 316 произведений малой прозы.

¹⁹ В частности является символом души.

написанного для детей, практически лишен звуков. Писатель боготворил музыку, но лишил свой художественный мир ее божественных звуков, в значительной мере ослабив эмоциональную и этическую составляющие этого мира. Глухота воспринимающего сознания носит принципиальный для поэтики малой прозы Хармса характер. На этом фоне значимыми выглядят редкие примеры фиксирования звуков. Они имеют знаковый характер и обычно маркируют переломные моменты в судьбе героев и/или переход из одной реальности в другую. Практически всегда это звуки, вызывающие негативную реакцию в пределах от раздражения до отвращения.

Выделяются два частотных звука: а) свист, сопровождающий очень быстрое движение какого-либо предмета (он предупреждает читателя о предстоящем или происходящем столкновении с непознаваемостью и бесчувственностью Вселенной²⁰), и б) стук или звонок в дверь, которые сопровождают коренные изменения в жизни героев и могут варьироваться в пределах от потери героем свободы («Помеха») до потери себя, утраты грани между реальностью и сумасшествием («Судьба жены профессора»).

Речь персонажей стоит особняком в звуковой картине мира, и ее фиксация колеблется в пределах от нейтральных, но все же подразумевающих достаточно четкое и звучное произношение глаголов «сказал», «говорил» («Один человек не желая более питаться...») до восклицаний и криков, а шепот или тихий разговор практически не встречаются. Высокий уровень громкости речи человека на фоне молчания всего остального мира порождает ощущение одиночества человеческого разума. Одиночества вынужденного, на которое человек обрекает себя сам, отказавшись принимать мир во всей его непостижимости и «реальности».

В параграфе 3.3 «Тактильное “зрение” как способ общения с окружающей реальностью» рассматривается самый первый способ познания мира человеком. В авангардном искусстве 20 - 30 годов XX века ряд поэтов и художников заинтересовались именно тактильными ощущениями, помогающими создать более точную картину мира. Они обратились к изображению детского мышления, открывающего новые горизонты видения окружающего мира, которое строится прежде всего на тактильной сенсорике.

Долгое время считалось, что в основе творчества Хармса, его особого образа мира тоже лежит детскость сознания. Но анализ его малой прозы показывает, что свойственная детскому сознанию опора на тактильные ощущения здесь отсутствует: так, многочисленные изображения насильственной смерти и членовредительства, лишены сильнейших тактильных ощущений («Господин невысокого роста с камушком в глазу»). Неспособность к восприятию чувства боли обычно передает атрофированность этических представлений у повествователя и у героев Хармса («Сонет»).

Персонажи и повествователь не воспринимают фактуру окружающего мира: упоминание о таких свойствах физического тела, как твердость, шершавость, сыпучесть отсутствуют. Наличествуют лишь две группы тактильных ощущений: 1) оппозиция температурных колебаний (жар – холод),

²⁰ «Воспоминания одного мудрого старика»

с помощью которой писатель создает картину сильных ощущений, оставляющих свой отпечаток на эмоциональном состоянии человека; 2) ощущения мягкости, упругости, пушистости, тягучести и влажности, которые имеют в поэтике Хармса эротическую окраску и часто сопровождаются описанием запахов («Лекция»).

В хармсоведении существует довольно влиятельное мнение, что писатель в своих рассказах изображает омертвевший бездушный мир или же процесс его окостенения. Но анализ тактильной картины художественного мира показывает, что в ней отсутствует изображение ощущений сухости и твердости, в основе которых заключены значения неподвижности и мертвенности, однако наличествует изображение ощущений эластичного, создающих картину живого, подвижного, способного к видоизменению и развитию мира. Эротическая окраска тактильных восприятий усиливает ощущение жизнеспособности и животворности художественного мира Д.Хармса («О том, как рассыпался один человек»).

Таким образом, минимализация тактильных ощущений в прозе Хармса производит двойственный эффект: 1) на уровне восприятия отдельных текстов вызывает негативную реакцию читателя в пределах от недоумения до неприятия и отторжения; 2) однако при более широком взгляде на весь комплекс малой прозы писателя, при понимании ее как единой картины мира открывается Вселенная, лишенная неприятных ощущений, лишенная ада. Последний тезис находит подтверждение в теологической картине мира, представленной Хармсом в работе «О Существовании...» в виде таблицы, в которой существование мира представляет триада: «рай - мир - рай».

В параграфе 3.4 рассматривается ольфакторная (ароматическая) картина мира у Хармса. В отношении к картине ароматов писатель использует «минус-прием»: не фиксирует запахи там, где подразумевается их существование. Повествователь отмечает только очень сильные и яркие запахи, но не воспринимает их специфических черт. Поэтому в малой прозе чаще всего встречается формулировка «сильный запах», которая, не будучи конкретным обозначением, не несет в себе ни этической, ни эмоциональной, ни эстетической оценки.

Ароматы в малой прозе Хармса обретают определенность, а вместе с ней и символическое значение, в трех случаях: 1) когда повествование ведется от первого лица, и в словах рассказчика изредка появляются более выраженные сенсорные характеристики ароматов («Меня зовут капуцином»); 2) в момент появления чуда, сопровождающего переход персонажа из земного (познаваемого) в «иной» (непознаваемый) мир («Сундук»); 3) в случае, когда запах не соответствует предмету, является «чужим» запахом («Один человек, не желая более питаться...»).

Запахи в малой прозе Хармса, по сути, сопоставлять не с чем. В мире его рассказов практически нет запахов-ориентиров, так как повествователь лишен представления о них. Его мир источает запахи-обманы и пахнет совершенно не так, как должен. Колбаса пахнет сыром, а чудо – жжеными перьями и помойным ведром. У Хармса запахи, являющиеся в русском языке знаками (они должны способствовать узнаванию привычного вещного мира),

выполняют обратную функцию. Хармс представляет алогичный, дурной физический мир.

Ароматическая картина мира в малой прозе Хармса представляет собой фиксацию лишь очень сильных ароматов неопределенного либо тошнотворного характера. Изредка возникают так называемые эротические ароматы, определить «качество запаха» которых не представляется возможным. В целом дана ущербная, урезанная ольфакторная картина мира, имеющая отрицательную коннотацию.

Параграф 3.5 «Вкусовые восприятия в малой прозе Даниила Хармса». В малой прозе Д.Хармса персонажи много пьют и едят. Несмотря на это, вкусовые ощущения – наименее представленная сторона мира чувств. Прямое указание на вкус присутствует только в прямой речи персонажей. В изложении же повествователя представление о вкусе, о самой возможности вкусовых ощущений теряется («Одна муха ударила в лоб...»). Вкусовая картина мира базируется на двух оппозициях: вкусный/невкусный и сладкий/кислый. Последнее противопоставление на поверку является фиктивным, так как оба ощущения - источники отрицательных эмоциональных переживаний персонажей. Пища вещного мира тотально не вкусна и, более того, вредна для здоровья персонажа. Положительные же эмоции вкусовые ощущения дарят только представителям «иного» мира (например, говорящему коню).

Сенсорная картина изображенного мира малой прозы Хармса (понимаемой как единый текст, презентующий единую картину мира) представляет собой вселенский покой, нарушаемый достаточно редкими резкими всплесками физиологических ощущений персонажей. Эти ощущения обычно носят негативный характер и не только и не столько создают картину мира, сколько играют роль знаков, маркирующих познаваемый мир, его границу с непознаваемым («иным») миром, а также моменты и формы их столкновения. Любой физический, чувственный контакт губителен для персонажа, что объясняется оппозицией вещного (тленного) и «иного» непознаваемого (ноуменального) в художественном континууме малой прозы Хармса.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования и формулируются выводы.

**Основное содержание диссертации
отражено в следующих публикациях автора:**

*Статья, опубликованная в ведущем рецензируемом научном журнале,
определенном ВАК:*

1. *Бабошина, Е. Б., Захаров Е. В.* Проблемные аспекты формирования толерантного сознания личности на примере изучения творчества Хармса Д. И. [Текст] / Е. Б. Бабошина, Е. В. Захаров // Образование и наука : Известия Уральского отделения Российской академии образования. – 2007. – Приложение № 1 (5). – С. 107-113.

Другие публикации:

2. *Захаров, Е. В.* Пространственно-временные «пятна» в малой прозе Д. Хармса [Текст] / Е. В. Захаров // Формы выражения авторского сознания в художественной литературе : сб. научных трудов. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2003. – С. 34-36.

3. *Захаров, Е. В.* Проблема не-чуда в малой прозе Д. Хармса [Текст] / Е. В. Захаров // Актуальные проблемы анализа художественного произведения : сб. научных трудов. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2005. – С. 45-47.

4. *Захаров, Е. В.* Символика зеленого цвета в малой прозе Даниила Хармса [Текст] / Е. В. Захаров // Проблемы целостного анализа художественного произведения : межвузовский сб. научных и научно-методических статей. Вып. 5. / Борисоглебский гос. пед. ин-т. - Борисоглебск, 2005. - С. 108-111.

5. *Захаров, Е. В.* Образ трамвая в малой прозе Д. Хармса [Текст] / Е. В. Захаров // Русская литература XX века : проблемы изучения и обучения : часть II. Секционные доклады XII Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург, 29-30 марта 2006 г. / Урал. гос. пед. ун-т; Ин-т филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2006. - С. 107-111.

6. *Захаров, Е. В.* Текст и звук. Акустическая картина мира в малой прозе Д. И. Хармса [Текст] / Е. В. Захаров // Вестник Курганского государственного университета. – Серия «Гуманитарные науки». – Вып. 2. – Курган : Изд-во Курганского гос. ун-та, 2006. – С. 134-138.

Захаров Евгений Валерьевич
Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры
изображенного мира

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Подписано в печать	Формат 60х84 1/16	Бумага тип №1
Печать трафаретная	Усл. печ. л. 1,5	Уч.-изд. л.
Заказ	Тираж 100 экз.	Бесплатно

РИЦ КГУ

640669, г. Курган, ул. Гоголя, 25

Курганский государственный университет